

# NCCR Mediality

Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen  
Historische Perspektiven

Newsletter Nr. 10 / 2013



## Inhalt

- 3** Die Visualität der Loggia: Überlegungen  
zu einer Ikonologie architektonischer Rahmung  
und Zurschaustellung  
Martino Stierli
- 18** Tagungsberichte
- 20** Rezensionen
- 25** Neuerscheinungen 2012/13
- 26** Ostentation – Implosion
- 27** Veranstaltungen



Universität  
Zürich<sup>UZH</sup>



**Herausgeber** Nationaler Forschungsschwerpunkt  
>Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen. Historische Perspektiven<  
Universität Zürich, Rämistrasse 42, 8001 Zürich  
Telefon: + 41 44 634 51 19, sekretariat@mediality.ch, www.mediality.ch

**Redaktion** Alexandra Bündler (alexandra.buender@mediality.ch)

**Gestaltung** Simone Torelli, Zürich

**Abonnemente** Der Newsletter kann abonniert werden unter mw@mediality.ch.

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck von Artikeln nur mit Genehmigung der Redaktion.

NCCR Mediality Newsletter Nr. 10 (2013)



## Die Visualität der Loggia

### Überlegungen zu einer Ikonologie architektonischer Rahmung und Zurschaustellung

Der Begriff ›Display‹ wird im alltäglichen Sprachgebrauch verwendet, um die Benutzeroberfläche elektronischer Geräte zu beschreiben. Diese Oberflächen-Funktion hat auch im zeitgenössischen Architekturdiskurs erhöhte Aufmerksamkeit erfahren, am prominentesten wohl in Debatten über so genannte ›Medien-Fassaden‹.<sup>1</sup> Ein jüngeres Beispiel, das eine solche Konzeption vor Augen führt, ist die Fassade von Peter Cooks Kunstmuseum Graz (2003), deren fluoreszierende Röhren so programmiert werden können, dass sie als Informationskanäle dienen. Dieser Zeigegestus kann ebenfalls bei anderen modernen architektonischen Phänomenen beobachtet werden, etwa bei Schaufenstern und Vitrinen oder beim Phänomen der Transparenz (Abb. 1).<sup>2</sup> Dennoch: Bei dem Begriff Display, verstanden als eine kulturelle Technik des Zeigens, Ausstellens oder auffälligen Zurschaustellens, handelt es sich nicht um eine moderne Erscheinungsform. Vielmehr liegt ihm als ein wesentlicher Aspekt (westlicher) visueller und architektonischer Kultur eine lange Tradition zugrunde. Daher überrascht es nicht, dass eine Reihe theoretischer Untersuchungen insbesondere bei Bildern, die parergonale Elemente ebenso zum Thema haben wie Techniken des Rahmens und Vor-Augen-Stellens, zu einer neuen erkenntnistheoretischen Wertschätzung dieser scheinbar marginalen Aspekte der Kunstwerke geführt haben.<sup>3</sup> Speziell in Gemälden lässt sich der Gebrauch solcher architektonischer Tropen wie Fenster, Schwellen oder Türen beobachten, um ostentativ auf eine andere Realitätsebene innerhalb des Bildes zu verweisen (Abb. 2).

Die folgenden Überlegungen sollen dazu anregen, dieses Phänomen aus einer umgekehrten Perspektive zu betrachten und damit die Visualität von Architektur zu theoretisieren. Meine Analyse zielt darauf, zu einer erweiterten Methodologie der Architekturgeschichte beizutragen; einer Geschichte, die über etablierte Ansätze wie die Stilgeschichte oder die

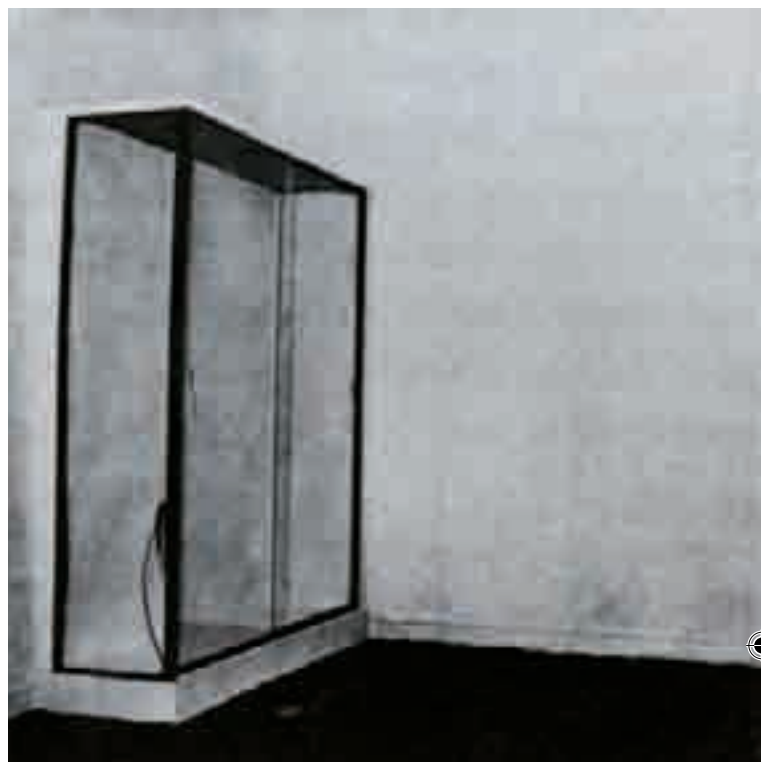


Abb. 1: Yves Klein: *Le Vide* (1958)

Untersuchung der Materialität und Funktion von Objekten hinausgeht.<sup>4</sup> Die Baukunst aus dem Blickwinkel der Visualität von Rahmung und Ausstellung zu untersuchen, soll dazu führen, unsere Vorstellungen von Architektur zu überdenken und in Folge neu zu bewerten. Ausgehend von der Malerei beabsichtige ich einen methodischen Transfer zum Gebiet der Architektur, der auf die Objekt-Betrachter-Beziehung in der Architektur abzielt, dem in Studien zum gebauten Raum bislang zu wenig systematische Aufmerksamkeit zuteil geworden ist. Anders gesagt soll das architektonische Objekt unter Beizug von Wolfgang Isters Konzept des »implizten Lesers« betrachtet werden.<sup>5</sup> Die Display- oder Zeigefunktion von Architektur ist somit nicht nur als eine Interaktion zwischen Gebäude und Nutzer beziehungsweise Betrachter zu verstehen, sondern auch als eine





Abb. 2: Diego Velázquez: *Christus im Hause von Maria und Martha*, ca. 1619-1620

Struktur, die im architektonischen Objekt selbst implizit präsent ist. Gebäude stellen sowohl visuelle als auch räumliche Erscheinungsformen dar. Daher ist es nur konsequent, ebenfalls die Beziehung zwischen dem architektonischen Artefakt einerseits und den perzeptuellen/visuellen sowie den performativen/ räumlichen Reaktionen andererseits miteinzubeziehen, die durch die architektonische Struktur erst ausgelöst werden.<sup>6</sup>

Diese einleitenden Überlegungen lassen wesentliche Fragen erkennen, an denen sich mein Text orientiert: Wie sieht eine kulturelle Technik von ›Display‹ bezogen auf ihren architektonischen Charakter aus? Was wäre ihre architektonische Sprache und wie hat sie sich angesichts sich verändernder historischer Bedingungen entwickelt? Hierfür wäre es nötig, eine Ikonologie architektonischer Motive zu skizzieren, deren Fokus speziell auf Rahmung und Ausstellung liegt. Zu solchen Elementen zählen unter anderem Fenster, Türen, Schwellen, Loggien, Galerien, Passagen, Aussichtspunkte, Dachterrassen oder auch (Treppen-)Aufgänge.<sup>7</sup> Anschließend möchte ich am Beispiel der Loggia aufzeigen, wie diese als Träger kultureller Bedeutung dienen können.<sup>8</sup>

Meine Überlegungen sind an Architektur als einem bildgenerierenden Dispositiv interessiert. An ihrem Vermögen also, den Benutzer beziehungsweise Betrachter anzusprechen und – indem sie ihren Blick (und ihren Körper) durch bestimmte räumliche Operationen lenkt – visuelle Bedeutung zu generieren.

Genauer gesagt geht es darum, zu diskutieren wie:

- Architektur visuell zwischen Innen und Außen vermittelt
- ein Gebäude durch ästhetische und räumliche Operationen nicht nur auf sein Terrain und seine Topographie antwortet, sondern diese zuallererst überhaupt konstruiert
- die Dialektik zwischen Innen und Außen architektonisches ›Zeigen‹ konstruiert und ihm Bedeutung gibt.

Eine aktuelle Vorstellung von Display auf das Studium historischer Architektur anzuwenden, mag als eine problematische Projektion zeitgenössischer Terminologie auf die Geschichte erscheinen. Nichtsdestotrotz beabsichtige ich genau dieses Wieder-Lesen historischen Materials aus der Sicht moderner Bildtheorien für eine Rekonzeptualisierung der Architekturgeschichte.

Wenn »eine der Aufgaben von Kunstgeschichte ist, zwischen vergangenen (visuellen) Kulturen und unserer eigenen Gegenwart zu vermitteln, um eine dialektische Wechselbeziehung herzustellen«,<sup>9</sup> dann möchte ich durch das Anwenden einer Reihe genuin zeitgemäßer Fragen auf die Vergangenheit zu diesem hermeneutischen Vorhaben beitragen. Auch wenn dem Projekt ein bildtheoretisches Bezugssystem zugrunde liegt, so fordert es doch einige seiner grundlegenden Annahmen heraus, indem diese auf die Frage architektonischer Visualität angewendet werden und damit darauf, wie die Kategorien Bild und Raum zueinander in Beziehung stehen.

Indes: Wie bereits zuvor erwähnt, stellt die Idee von Display, wie sie hier verstanden wird, keineswegs einen neuen Diskurs innerhalb der Architekturgeschichte dar. Viele räumliche Phänomene, die einen aktiven Betrachter voraussetzen, können als Display-Architekturen verstanden werden, auch wenn der Begriff selbst hierfür keine Anwendung findet/ gefunden hat. Zum Beispiel würde ein Großteil der Sakralarchitektur in diese Kategorie fallen, da diese als ein Forum religiöser Akte und Zeremonien fungiert. So wurde etwa die gotische Kathedrale als ein gigantisches Schaugefäß (Ostensorium) für die Hostie interpretiert,<sup>10</sup> während andere Studien Reliquienbalkonen als paradigmatischen architektonischen Dispositiven der Ostentation nachgegangen sind.<sup>11</sup> Entsprechend begriff man »räumliche Gehäuse« politischer Zeremonien, Prozessionen und dergleichen als Architekturen des Zeigens von Macht. Das betrifft insbesondere ephemere Bauten und *apparati* im Umfeld frühneuzeitlicher Festkultur und die daraus folgende Vorstellung von Theatralität beziehungsweise der Politik des (öffentlichen) Raumes (Abb. 3).<sup>12</sup>

Diese umfangreiche Aufzählung verschiedenster Objekte indiziert, dass sich das Konzept architektonischen »Zeigens« im Moment noch als relativ offen, ja undefiniert erweist, weshalb eine gründliche theoretische Diskussion angezeigt scheint. Meine Untersuchung ist daher methodisch weiterhin von dem Versuch gekennzeichnet, historische Fallstudien innerhalb eines übergreifenden theoretischen Grundgerüsts architektonischen Displays zu skizzieren. Dabei gilt es, jene theoretische Reflexionen, untermauert von bildwissenschaftlichen Theorien, in die konkrete historische Betrachtung zu integrieren.

NCCR Mediality Newsletter Nr. 10 (2013)

### Fallstudie: Die Loggia

Wenn wir die gerahmte Aussicht der Loggia als einen Mustertyp architektonischen Displays verstehen wollen, dann dient Leon Battista Albertis bekannte Metapher vom Gemälde als »Fenster mit Aussicht« als theoretischer Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen (Abb. 4). Seiner Theorie folgend schrieb die frühe Neuzeit mit der Perspektive ein »skopisches Regime« fest, in dem die Fenster-Metapher eine wesentliche Rolle spielt.<sup>13</sup> Trotzdem ist schon an dieser Stelle festzuhalten, dass das Fenster nicht einfach eine bestehende äußere »Realität« sichtbar macht, sondern dass es vielmehr ein Agens in der K o n s t r u k t i o n dieser Realität ist. Wie Lutz Koepnick argumentiert hat, »repräsentiert beziehungsweise grenzt das Fenster niemals einfach nur das Reale ein. Im Gegenteil: Indem es einen Rahmen um das Sehen/ die Ansicht legt, produziert es die Welt als einen Ort nicht zusammenhängender Sichtbarkeit, als nicht zusammenhängende An-sicht-bar-keit. Weit entfernt davon, bloß die sichtbare Welt abzubilden, helfen Fenster, die Konturen und Erstreckungen des Sichtbaren zu definieren.«<sup>14</sup> Mit anderen Worten: Fenster funktionieren wie Medien. Sie sind skopische Dispositive.<sup>15</sup>

Solch ein postmodernistisches beziehungsweise dekonstruktivistisches Verständnis steht im Widerspruch zu Albertis Einschätzung des



Abb. 3: »Teatro« in Form eines Baldachins, der anlässlich des feierlichen Einzugs Herzogs Karl Emanuel II. in die Stadt Savigliano errichtet wurde (1688), Detail



Abb. 4: Albrecht Dürer: Holzschnitt aus »Underweysung der messung mit dem zirckel und richtscheyt in Linien ebnen unnd gantzen corporen« (der Künstler zeichnet mit einem perspektivischen Zeichenapparat), 1526

Fensters, das einen freien, ungehinderten Ausblick auf die Welt ermöglicht. Dabei handelt es sich wie eingangs erwähnt um eine Auslegung, die das in der modernen westlichen visuellen Kultur vorherrschende Paradigma der Repräsentation etabliert hat, nämlich dasjenige der Transparenz des Mediums. Wenn Fenster tatsächlich, wie hier suggeriert, als Mittel der Rahmung und Ausstellung ernst genommen werden sollen, bedeutet das zwangsläufig, dass sie nicht einfach nur als Aussichtsöffnungen fungieren können. Zu sagen, dass sie in der Tradition eines *t r a n s p a r e n t e n M e d i u m s* den Betrachter lediglich in eine äußere Welt hinausblicken lassen, wäre eine sehr banale Sichtweise. Vielmehr müssen Fenster als Dispositive angesehen werden, die direkt an der Konstruktion visueller Bedeutung beteiligt sind.

\*\*\*

Neben dem Fenster, dem Belvedere oder der Galerie dient die Loggia als essentielles architektonisches Element, um einen Ausblick zu rahmen sowie eine visuelle Beziehung zwischen Innen und Außen herzustellen (Abb. 5).<sup>16</sup> Sie wird hauptsächlich definiert als eine außen gelegene, mindestens zu einer Seite hin geöffnete überdachte Galerie, akzentuiert durch eine Reihe von Säulen, die oftmals durch Bögen miteinander verbunden sind. Im 10. Kapitel von Albertis

erstem Buch *De re aedificatoria* (»Zehn Bücher über die Baukunst«) vergleicht der Autor Säulenreihen – und, folglich Loggien, könnte man anfügen – mit Fensteröffnungen in einer Wand: »da ja die Säulenreihen nichts anderes sind als eine Mauer, die an mehreren Stellen durchbrochen und offen ist.«<sup>17</sup>

Walter Benjamin hat in seiner Lektüre der Passagen des 19. Jahrhunderts diese Idee aufgegriffen und weiterentwickelt: Die Loggia als ein außen vorgelagertes Interieur<sup>18</sup> ist demnach als eine Anlage zu sehen, in der Objekte und Ereignisse öffentlich zur Schau gestellt werden, die ursprünglich dem privaten – oder in surrealistischer Lesart – dem traumhaften Bereich angehört.

Wenngleich Fenster und Loggia eine bestimmte Zwischenposition (zwischen äußeren und inneren Räumen) einnehmen, so repräsentiert die Loggia doch gleichzeitig ein visuelles Konzept, das sich radikal von dem des Fensters abhebt. Während das Letztgenannte quasi als Inbegriff der Bildtheorie Albertis den statischen Blick eines körperlosen Betrachters voraussetzt,<sup>19</sup> verlangen die längsorientierte Ausrichtung und serienmäßige Abfolge der gerahmten Ausblicke der Loggia einen körperlich anwesenden, beweglichen, sprich umherwandernden Nutzer. Im Vorbeigehen nimmt dieser Betrachter den Außenraum wahr, jedoch ist die Kontinuität seiner visuellen Wahrnehmung durch die Abfolge der Säulen in einzelne Blickfelder aufgespalten. Wenn nun die gerahmte Aussicht am augenscheinlichsten das Leistungsvermögen der Loggia hinsichtlich der Frage des Displays darstellt, dann dient die charakteristische dialektische Sequenz von Stützen und Zwischenräumen umgekehrt der Isolierung und folglich Zurschaustellung der architektonischen Anordnung der Pfeiler beziehungsweise Säulen: Vor dem *G r u n d* des offenen Raumes werden die Säulen zu *F i g u r e n* in der Wahrnehmung des Betrachters.

Das ist besonders signifikant in der Villen-Architektur der venezianischen Terraferma des 16. Jahrhunderts.<sup>20</sup> Dort inszenierte Andrea Palladio die Loggia als eine Bühne, um die architektonische Überlegenheit der klassischen antiken Ordnung gegenüber den traditionellen gotischen Bögen venezianischer Palazzi zu betonen. In Folge verdrängte er mit dieser neuen,





Abb. 5: Andrea Palladio: Villa Godi Lonedi di Lugo, 1538–42. Blick von der Loggia

universalen Geltungsansprüchen behafteten architektonischen Konzeption bisherige lokale Traditionen.

Ebenso erlaubt es die Mittlerfunktion der Loggia zwischen Innen- und Außenraum die Blickrichtung umzukehren: Sie umrahmt sowohl die von innen betrachtete Landschaft als auch ihren Betrachter, den man indessen von außen sieht. Diese reziproke Perspektive enthüllt die politische Natur der Loggia – als ein In-

strument der Darstellung von Macht: So wie der Blick des Gutsherrn auf seine Besitztümer und Bediensteten ihm Macht verleiht, so wird seinen Arbeitern diese Macht durch das Betrachten der Loggia vermittelt. Denn aus ihrer Perspektive dient sie als Dispositiv, den Gutsherrn einzu- rahmen. Durch diesen Effekt begründet die Loggia Macht und Herrschaft in einem so hohen Maße, dass sie nicht einmal auf die Präsentation/ Präsenz des Subjekts selbst zurückgreifen muss;

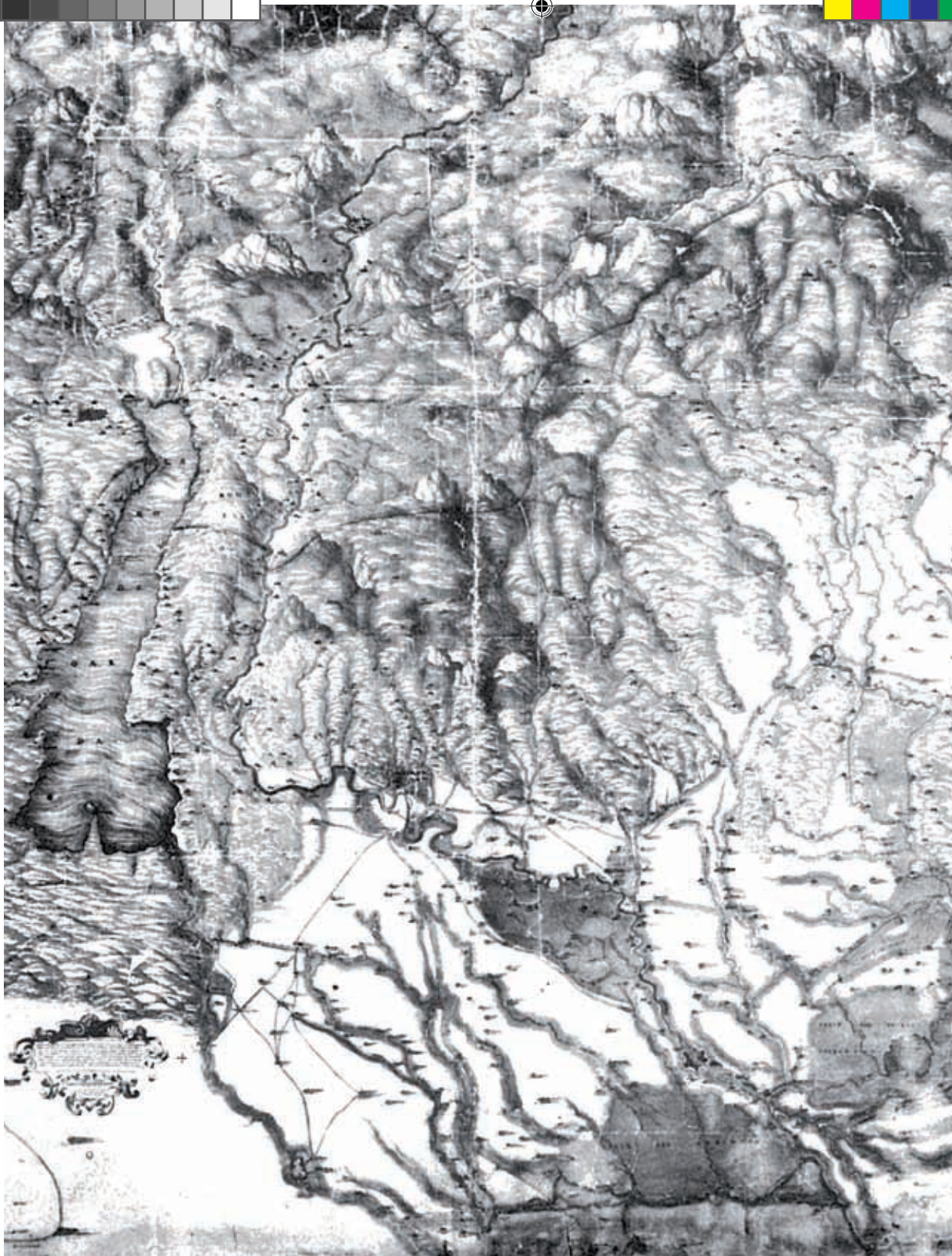


Abb. 6: Cristoforo Sorte: Karte der venezianischen Terraferma-Gebiete

die reine Suggestion, ja die bloße Möglichkeit seiner Anwesenheit ist schon ausreichend.

Eine leere Loggia stellt daher den Zeigegestus selbst aus, sie verbildlicht das Ausstellen selbst – ein leerer Rahmen, der jedoch voller Bedeutung ist. Und genau in diesem mise-en-abyme-artigen Ausstellen der Zurschaustellung wird die Bedeutung architektonischen Rahmens besonders evident.

### **Landschaft und Neulandgewinnung**

Auch wenn die Loggia historisch gesehen als Bestandteil diverser baulicher Erscheinungsformen wie der Piazza oder dem Palazzo belegt ist, so lässt sich ihre vermittelnde Position – zwischen Außen- und Innenraum, Architektur und Topographie, Künstlichem und Natürlichem – am deutlichsten am Typus der Villa ausmachen. Im Hinblick auf die Frage nach dem Display ist

die Loggia das zentrale Motiv dieses Architekturtyps, wenn nicht seine »kritische Form« (im Sinne Sedlmayrs).

Besonders in der venezianischen Villenarchitektur des 16. Jahrhunderts fungiert die Loggia als wesentliches Element einer Bauweise, die der Zurschaustellung der sie umgebenden Landschaft dient: Vor allem durch sie wurde die Beziehung zwischen der Stadt und dem Land visuell neu kalibriert, was Palladios Villen am evidentesten zeigen. In ihrer Untersuchung zu Identität in der holländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts hat Ann Jensen Adams argumentiert, dass der Aufschwung der Landschaftsmalerei in diesem spezifischen sozio-historischen Kontext kein Zufall, sondern vielmehr intrinsisch bedingt war. Er ging mit den ambitionierten Landgewinnungsprojekten einher, auf denen die Holländer zunehmend ihre nationale Identität aufbauten. Für Adams läuft das Zelebrieren der Landschaft in diesen Gemälden hinaus auf eine »visuelle Inbesitznahme und Herrschaft über diese Landschaft, eine visuelle Spielart einer ökonomischen Beziehung, die im 17. Jahrhundert bereits fest etabliert war.«<sup>21</sup> Ich möchte behaupten, dass die von ihr beschriebene Wende zur Landschaftsmalerei in vielerlei Hinsicht vergleichbar ist mit der Kultur der *villeggiatura*, die das Venedig des 15. Jahrhunderts sowie ihr Festland, die *Terraferma*, kennzeichnet.

Kritische Historiker wie Reinhard Bentmann und Michael Müller oder der kulturgeographisch arbeitende Denis Cosgrove haben dargestellt, dass der ›Aufstieg‹ der venezianischen Villa nicht einfach nur Resultat der Entdeckung pastoraler Vorzüge des Landlebens durch den städtischen Adel war, also primär der Kontemplation – dem *otium* im Unterschied zum *negotium* – oder der Muße diente. Vielmehr stand die Entdeckung des ›Villen-Lebens‹ in direktem Zusammenhang mit wirtschaftlichen und politischen Neuerungen.<sup>22</sup> Die *Serenissima*, die sich jahrhundertlang sehr erfolgreich der See und dem Handel verschrieben hatte, sah sich mit der Wende zum 16. Jahrhundert einschneidenden Veränderungen gegenübergestellt. Fundamentale geopolitische wie auch ökonomische Veränderungen bedrohten die Republik in ihrer ureigenen Existenz und Identität, was eine dramatische Neuorientierung ihrer wirtschaft-

lichen Basis mit sich brachte. Das neue Jahrhundert startete denkbar schlecht: Der Krieg gegen die Liga von Cambrai (1508–1516) hatte zur Folge, dass sich die europäischen Großmächte erfolgreich gegen Venedig verbündeten und seiner Expansion aufs italienische Festland ein Ende setzten. Mehr noch, Kolumbus' unlängst erfolgte Entdeckung der Neuen Welt ließ eine weitere gewaltige geopolitische Verschiebung vom Osten zum Westen hin erahnen. Die elementare Grundlage von Venedigs Reichtum (und Selbstverständnis), die etablierten Schiffshandelsrouten zum Orient und fernen Osten also, geriet durch die neugefundenen Handelswege über den Atlantik zunehmend in Bedrängnis. Venedig drohte nicht nur seines jahrhundertealten Status als Zentrum des mediterranen und interkontinentalen Handels verlustig zu gehen, sondern im schlimmsten Fall zu einem ökonomischen und kulturellen Nebenschauplatz am östlichen Rand auf der neuvermessenen Karte des globalen Warenverkehrs abzusteigen.

Unmittelbarem politischen und wirtschaftlichen Abstieg gegenübergestellt, war der venezianische Adel entschlossen, die ökonomische Grundlage und kulturelle Identität der *Serenissima* neu zu definieren – man kehrte sich dem Festland zu. Anstelle des Seehandels sollte die Landwirtschaft den neuen Hauptwirtschaftsfaktor der Republik bilden. Dieses weitreichende Unterfangen bestimmte denn auch die Politik Venedigs für den Großteil des 16. Jahrhunderts. Die neue kulturelle Identität suchte man in der Wiederentdeckung des Landlebens, ganz im Einklang mit Vergils antikem Vorbild. Indes überstieg die kulturelle Neuausrichtung die bloße Idealisierung des Landlebens als ein Modell kontemplativer Lebensweise wie es schon in Petrarcas *De Vita Solitaria* und anderen humanistischen Werken vorgezeichnet war. Das von dem aus Padua stammenden Mäzen Alvise Cornaro verfasste Traktat *La Vita Sobria* (›Vom maßvollen Leben‹) zählt zu den einflussvollsten Schriften dieser Art. Cornaro prägte darin die Formel der »santa agricultura«, in der die neue Staatsideologie sinnbildlich zum Ausdruck kam.<sup>23</sup>

Auf wirtschaftlicher Stufe hingegen resultierte die Hinwendung zum Landleben in einem ambitionierten Landgewinnungsprojekt im *Terraferma*-Gebiet, das wiederum zu massiven topo-

graphischen Eingriffen führte. In deren Folge nahm eine gänzlich neue, künstlich geformte Landschaft Gestalt an. Nach dem Frieden von Bologna 1529 und dem Krieg der Liga von Cognac investierten die tonangebenden Adelsfamilien Venedigs große Summen in Anwesen auf dem Festland. 1556 wurde die staatliche *Magistratura sopra i Beni Inculti* gegründet, unter deren Federführung ehemals weite Sumpfflächen trockengelegt wurden.<sup>24</sup> Wenngleich dieses gewaltige Projekt der territorialen Urbarmachung mit Hilfe hochmoderner Ingenieurwissenschaft und Technologie vorangetrieben wurde (hierin vergleichbar den Niederlanden im 17. Jahrhundert), so hatte das anspruchsvolle Unterfangen doch auch direkte Konsequenzen für das kulturelle Selbstverständnis sowie die visuelle Kultur der Republik: Ab dem frühen 16. Jahrhundert gehört die Landschaft zu den bevorzugten Gegenständen der venezianischen Malerei, bevor sie sich zu einer eigenständigen Gattung entwickelt.<sup>25</sup> Betrachtet man die laufenden ökonomischen und kulturellen Veränderungen, scheinen Entstehungsort und -zeit dieser neu geschaffenen Gattung kaum zufällig. Angesichts der langjährigen Expertise der Seemacht Venedig in Sachen Kartographie wurde die Landgewinnung zudem von diversen Kampagnen begleitet, die ihrer Kartierung und topographischen Bestandsaufnahme dienten. Wenn nun die Rolle der Malerei hauptsächlich darin bestand, die zunehmend bedrohten pastoralen Landschaften zu idealisieren, dann glorifizierte die Kartographie deren industriellen Gebrauch durch die minutiöse Dokumentation der von den Menschen vorgenommenen Transformationen.

Das künstlerisch bedeutendste Beispiel, das zugleich die politisch-programmatische Natur der Landgewinnung bekundet, ist eine große, von Cristoforo Sorte angefertigte Karte. Der venezianische Senat erteilte ihm hierzu 1578 den Auftrag. Sie sollte das ganze Gebiet der Terraferma sowie alle bis dato realisierten Urbarmachungsprojekte abbilden (Abb. 6).<sup>26</sup> Diese Art von Repräsentation bedurfte zugleich eines entsprechenden Ausstellungsortes: Die Karte sollte an keinem geringeren Platz als an den Wänden des Senatsaals des Dogenpalasts ausgehängt werden, einem Raum also, der ihre politische Bedeutung deutlich heraushob. Zwar wurde der

Auftrag später modifiziert (so dass die Karte erheblich kleiner ausfiel), doch blieb die grundlegende Botschaft dieselbe: Die geopolitischen Bestrebungen Venedigs im 16. Jahrhundert mündeten in einer kulturellen Obsession, die mehr und mehr auf das augenfällige Zurschaustellen der neu domestizierten Landschaft mit Hilfe visueller Medien wie der Malerei und der Kartographie abstützte. Dabei kam auch der Architektur eine maßgebliche Rolle zu.

### Die Villa als Landschaftsrahmung

Die oben erwähnten ökonomischen und politischen Überlegungen haben einen direkten Bezug zur Typologie der Villa und zur Frage architektonischen Displays. Man kann argumentieren, dass die Villa neben der Malerei und der Kartographie quasi zum dritten entscheidenden Medium der Zeit avancierte, um Venedigs geopolitisch-territoriale Neuausrichtung darzustellen, und dass die Villa als Vorrichtung genutzt wurde, mittels deren die ›menschengemachte‹ Landschaft gerahmt und ausgestellt wurde. Dabei diente die Loggia als primäres Bauelement, um die visuelle Kultur der Landschafts-Kartierung in diejenige ihrer ›Überwachung‹ zu transformieren. Angesichts des außergewöhnlichen Status Palladios in der Architekturgeschichte des 16. Jahrhunderts überrascht es nicht, dass er in erster Linie für die Entwicklung einer architektonischen Sprache des Zurschaustellens (von Landschaft) verantwortlich zeichnete.<sup>27</sup>

Die Wahl von Ausrichtung und Lage der Villa innerhalb einer gegebenen Topographie ist wörtlich die fundamentale Aufgabe eines Architekten – sie ist zudem eine seiner kritischsten Entscheidungen. Palladio stellte daher sicher, dass die rund 30 Villen, die er in der Zeit von 1540 bis 1570 für den Adel aus Venedig und Vicenza baute, eine starke visuelle Beziehung zur Landschaft und zum Hoheitsgebiet ihrer Besitzer herstellten. In seinen ›Vier Büchern über die Architektur‹ begegnet daher die Frage nach dem Bauplatz sowie dessen Sichtbarkeit immer wieder. Tatsächlich ist das 12. Kapitel seines ›Zweiten Buchs‹ gänzlich dem »Bauplatz, der für den Bau von Villen auszuwählen ist« gewidmet.<sup>28</sup> Dort schreibt er:



Abb. 7: Andrea Palladio: Villa Rotonda. Vicenza, um 1550

In möglichst günstiger Lage zu den Besitzungen oder gar mitten in ihnen suche man zunächst den Wohnplatz aus, damit die Herrschaft ohne Mühe die ihr gehörenden umliegenden Felder überwachen sowie Verbesserungen einleiten kann und damit ihre Feldfrüchte, wie es sich gebührt, von den Arbeitern ins Herrschaftshaus getragen werden können. Wenn man die Villa an einem Fluß errichten kann, ist dies eine sehr schöne und angenehme Sache, da mit geringen Kosten die Erträge zu jeder Zeit mit Booten in die Stadt gebracht werden können. Zudem wäre der Fluß häuslichen Zwecken und auch den Tieren dienlich; abgesehen davon, daß er im Sommer Kühlung bringt und einen wunderschönen Anblick bietet. Mit größtem Nutzen und Schmuck wird man den Besitz bewässern können, vor allem die Zier-

und Küchengärten, die die Seele der Villa sind und der Zerstreuung dienen. [...] Man darf nicht in den von Bergen begrenzten Tälern bauen, da die Bauten, die zwischen den Tälern versteckt liegen, abgesehen davon, daß sie keinen Blick in die Ferne freigeben, selbst nicht gesehen werden können und somit ohne Würde und ohne jedwede Majestät dastehen.<sup>29</sup>

In Hinblick auf seine bekannteste Leistung in Sachen Villenarchitektur, der außerhalb von Vicenza gebauten Rotonda, fügt er hinzu:

Die Lage gehört zu den anmutigsten und erfreulichsten, die man finden kann. Das Haus liegt auf einem leicht zu besteigenden Hügel, der auf der einen Seite





Abb. 8: Andrea Palladio: Villa Emo. Fanzolo, 1555–65

vom Bacchiglione, einem schiffbaren Fluß, begrenzt wird und der auf der anderen Seite von weiteren lieblichen Hügeln umgeben ist, die wie ein großes Theater wirken und alle bestellt werden, reichlich Früchte sowie ausgezeichnete und gute Weinreben tragen. Da man von jeder Seite wunderschöne Ausblicke genießt, worunter einige die nahe Umgebung erfassen, andere wiederum weiter reichen und wieder andere erst am Horizont enden, so hat man an allen vier Seiten Loggien errichtet [...]. (Abb. 7).<sup>30</sup>

Indem Palladio explizit auf das landwirtschaftlich genutzte Land rund um die Rotonda ver-

weist, zeigt er zugleich die wirtschaftliche Daseinsberechtigung der Terraferma-Villen auf – wenngleich die Rotonda selbst (als einer seiner wenigen Bauten dieses Typus) hauptsächlich als Rückzugsort zur Kontemplation und Muße diente. Davon abgesehen sind seine Erklärungen für die Frage nach dem architektonischen Display der Villa aus zwei Gründen sehr erleuchtend: Erstens zeigt Palladio auf, dass die Villa eine Zeige-Architektur in einem doppelten Sinne ist – einerseits ermöglicht sie verschiedene Ausblicke auf das Land sowohl zum Zweck des



Vergnügens als auch des Überblicks; andererseits ist sie ein Index von Macht und Herrschaft innerhalb der Landschaft, da sie in dieser so situiert ist, dass sie schon von weit her erblickt werden kann.<sup>31</sup> Die Villa befähigt also, zu sehen – und gesehen zu werden. Die Rotonda wiederum ist mit ihren vier gleichförmigen Tempelfronten in vielerlei Hinsicht vielleicht die radikalste Ausformulierung dieses Konzepts: Indem allen vier Fassaden gleich viel Bedeutung zukommt, suggeriert Palladio totale, panoramische Sichtbarkeit.

Zweitens unterstreicht Palladios explizite Referenz auf die Loggia die wesentliche Bedeutung dieses Elements für seine Architekturauffassung. Seine Bemerkungen betonen ihre Eigenschaft als Aussichtsfenster in die Landschaft. Auch dieses nimmt eine Doppelfunktion ein: Auf der einen Seite rahmt es die Landschaft auf eine Weise, die es erlaubt, sie zu ästhetisieren und zu zelebrieren; auf der anderen Seite zeigt es die Macht potentieller Beobachtung.

Die traditionelle Verwendung der Loggia in der frühneuzeitlichen italienischen Architektur unterstreicht ihre Zeige- und Rahmungsfunktion in Palladios Villenarchitektur. Im Verlauf des 14. Jahrhunderts entwickelten sich in Venezien hauptsächlich zwei Villen-Typen: der bewirtschaftete, in der Regel um einen Innenhof herum gruppierte Gutshof sowie die von der mittelalterlichen Burg mit ihrer Verteidigungs- und Befestigungsikonografie abgeleiteten Form.<sup>32</sup> Ein noch erhaltenes Beispiel des letztgenannten Typs ist die um 1450 erbaute Villa Porto-Colleoni in Thiene. Sie weist stilistisch die aus Venedig bekannte, charakteristische gotische Palastarchitektur auf, ist aber auch mit einer ebenerdigen Loggia sowie einer weiteren, Loggia-artigen Fensterreihe im Stockwerk darüber ausgestattet. Während Jacopo Sansovino und Michele Sanmicheli ihren Teil zur Entstehung der Hochrenaissance-Villa beitrugen, war es in der Mitte des 16. Jahrhunderts Palladios Verdienst, der venezianischen Landgewinnungs- und Kolonialisierungspolitik ihre architektonische Form zu verleihen. Sein wesentlicher Beitrag ist als eine Amalgamierung des landschaftlichen Gutshofs mit dem Typ des herrschaftlichen, auf Muße und Kontemplation ausgerichteten Belvedere (oder der ›Delizia‹, wie der Typus in Venedig genannt wurde) beschrieben worden. Wie

James Ackerman ausgeführt hat, fand Palladio damit erfolgreich eine symbolische Verbindung zwischen »einem Unterbau (für die Arbeit) und einem Überbau (des Konsums)«. <sup>33</sup> Mit anderen Worten: Er schuf einen architektonischen Hybriden, der zu gleichen Teilen sowohl für die Produktion landwirtschaftlicher Güter als auch für die Muße im Sinne einer »conspicuous consumption«<sup>34</sup> nutzbar gemacht wurde.

Diese Doppelfunktion in Palladios Villenarchitektur bestimmt auch seinen Gebrauch des Loggia-Motivs. Die Loggia im Sinne eines gedeckten Säulengangs, wie man ihn zum Beispiel bei den Villen Rotonda, Cornaro oder Godi finden kann, weist auf den Belvedere-Typ der Cinquecento-Villa hin. Einige der Hauptfassaden dieser Villen nehmen darüber hinaus Bezug auf die klassische Tempelarchitektur.<sup>35</sup> Dadurch strebte Palladio eine Sakralisierung des profanen Residenzbaus an, um somit Cornaros Diktum der »santa agricultura« in ein architektonisches Bild zu übersetzen. In Hinblick auf das Problem des architektonischen Displays scheinen Palladios bedeutsamste Beiträge zur Loggia-Typologie dagegen in den Villen Badoer, Barbaro oder Emo zu liegen (Abb. 8). Hier unterscheidet der Architekt zwischen zwei Erscheinungsformen der Loggia: die zeremonielle Portikus im repräsentativen Hauptgebäude und die überdachten Wandelgänge in den Seitenflügeln des Hauses. Diese Seitenflügel erstrecken sich wörtlich in das Land hinein, als ob sie das Territorium, über das das Gebäude herrscht, umgreifen und visuell rahmen wollten. Sie sind Palladios Interpretation der *barchesse*, einem traditionellen Element des venezianischen Gutshaus-Typs; eine Art längsverlaufender Schuppen, der für verschiedenste landwirtschaftliche Zwecke wie die Unterbringung von Vieh, Ausrüstung oder der Lagerung von Gütern genutzt wurde.<sup>36</sup>

Interessanterweise unterschlug Colin Rowe in seinem einflussreichen Essay ›The Mathematics of the Ideal Villa‹ (1947), in dem er die Proportionen der Palladio-Villen mit Le Corbusiers weißen Villen der 1920er Jahre verglich und auf diese Weise eine Verbindung zwischen Manierismus und Moderne suggerierte, diese Nebengebäude gänzlich. Die bewusste Auslassung fällt auch in Rudolf Wittkowers kurz darauf erscheinender Analyse ›Architectural Principles in the

Age of Humanism« (1949) auf, worin er anhand von Palladios Villen-Plänen ihre geometrischen Gesetzmäßigkeiten untersuchte (Abb. 9).<sup>37</sup> Diese Tilgung führte dazu, dass Palladios Villen als ideale Konstruktionen erschienen, die Zeit und Ort transzendierten; als architektonische Übungen in rein abstrakter Geometrie. Umgekehrt möchte ich behaupten, dass sie nicht nur eng mit ihrem spezifischen Ort (sowie der Territorialpolitik Venedigs) verbunden waren, sondern dass sie auch als visuelle Dispositive dienten, die ostentativ die Machtbeziehung zwischen Stadt und Land, städtischer Herrschaft und ländlicher Unterwerfung widerspiegelten. Die bisherige Forschung zu Palladios Neuinterpretation der traditionellen *barchesse* hat noch nicht endgültig feststellen können, ob diese Anbauten tatsächlich für landwirtschaftliche Zwecke genutzt wurden oder ob sie dem Gutsherrn als eine weitere Bühne dienten, um seine Herrschaft zu inszenieren. Ich tendiere dazu zu argumentieren,

dass genau diese Überlagerung aus funktionalem und repräsentativem Element den Erfolg von Palladios Modell begründete.

In Hinblick auf die Frage des impliziten Betrachters dieser Gebäude (und weiterführend in Hinblick auf die Frage des architektonischen Displays) ist es in höchstem Maße bedeutsam, dass der Architekt eine Typologie entwickelte, die peripatetisch, während des Vorbeigehens also, erfasst werden sollte, und deren Bauteile dazu bestimmt waren, dieser Bewegung die entsprechende Richtung und Form zu geben.<sup>38</sup> Tatsächlich scheint die Architektur der frühen Neuzeit eine starke Verbindung zwischen visueller Wahrnehmung und der Mobilität des Betrachters anheim zu stellen, wofür der Bautypus der Villa gewissermaßen als Versuchslabor diente. Diese These wird durch eine weitere prototypische, ebenfalls erstmals in der italienischen Villa eingesetzte Display-Architektur gestützt: die Galerie. Wie die *barchesse* ist auch sie auf einen aktiven, sich bewegenden Betrachter angewiesen. Wie Tracey Ehrlich dargelegt hat, kann die 1619 auf dem Borghese-Anwesen bei Frascati erbaute Mondragone-Galerie, von der aus man Rom überblicken konnte, als Urahnin des modernen Museums gesehen werden, das architektonische Gehäuse des Displays schlechthin.<sup>39</sup> Anders gesagt: Auch wenn das moderne Museumsdisplay einen statischen, kontemplativen Beobachter vor dem jeweiligen Kunstwerk voraussetzt, so gründet es genealogisch im mobilen Betrachter – und in architektonischen Dispositiven, die die strikte Trennung zwischen Innen- und Außenraum in Frage stellen.

Palladios Neuinterpretation der *barchesse* ist hinsichtlich der Bedeutung von Display in einem weiteren Punkt signifikant: Seit der Antike wurde die Loggia als architektonisches Element zur Darstellung und Inszenierung politischer Macht genutzt, und zwar im Forum, dem Ort des Polit-Theaters der Römer.<sup>40</sup> In frühneuzeitlichen Städten wie Brescia oder Padua wurden Loggien in dieser Funktion dann wieder gebräuchliche Erscheinungen (Abb. 10). Indem Palladio dem Palazzo della Ragione in Vicenza eine solche Loggia nachträglich hinzufügte und ihn damit zur »Basilica« transformierte, zeichnete er für die vielleicht eindrucksvollste zeitgenössische Wiederbelebung ihrer antiken politischen Bedeutung verantwortlich.

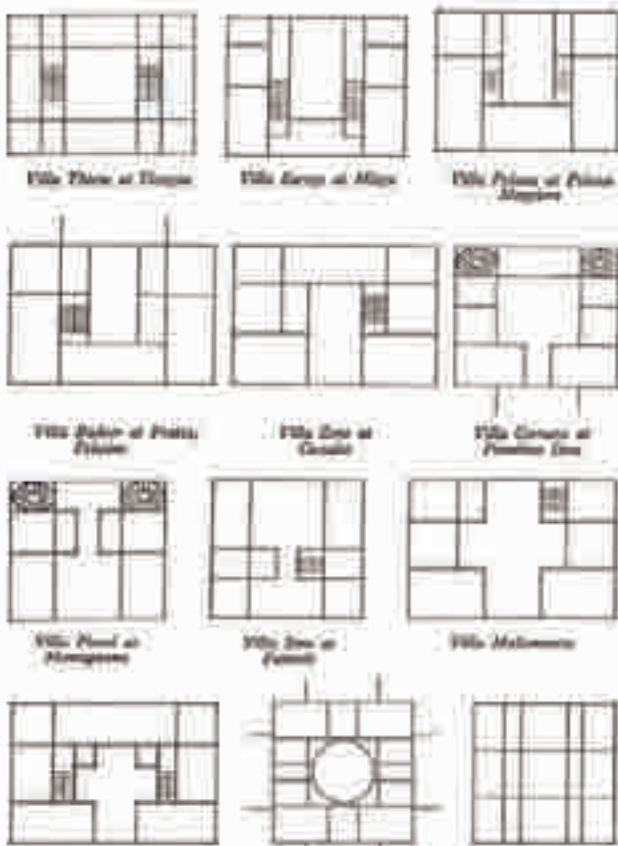


Abb. 9: Rudolf Wittkower: »Architectural Principles in the Age of Humanism« (1949), mit elf schematisierten Plänen der Villen Palladios



Abb. 10: Padua: Piazza dell'Erbe mit dem Palazzo della Ragione. Postkarte

Darüber hinaus prägt seine ganz bewusste Verwendung des Loggia-Motivs in der städtischen Architektur auch seinen Gebrauch in der ländlichen Villa. Wie Denis Cosgrove ausgeführt hat, erinnert »Palladios Beschreibung des Gutsherren, der durch die Loggia geht und dabei die verschiedensten Aktivitäten beobachtet und beaufsichtigt, die in der Villa vor sich gehen, an denselben Mann, der in den Loggien der Piazza die öffentlichen Angelegenheiten der Stadt regelt.«<sup>41</sup> Entgegen der zeremoniellen Portikus im Haupthaus der Villa, die als Architektur symbolischer Überwachung fungiert, ist der Zeige- und Kontrollcharakter der *barchesse* ganz handfest. Nichtsdestotrotz ist auch er voller symbolischer Bedeutung, indem er das Flanieren der im Herzen städtischer Macht sich selbst zur Schau stellenden Patrizier in der häuslichen

Umgebung der Villa reproduziert und es auf diese überträgt. Sowohl in der Stadt als auch auf dem Land bildet die Architektur dafür den Rahmen.

*Martino Stierli*

\* Der Autor dankt Tristan Weddigen und Joseph Imorde für deren kritische Anregungen bei der Vorbereitung dieses Aufsatzes, der auf einem Vortrag am Getty Research Institute im Mai 2012 basiert. Er skizziert den theoretischen Rahmen einer Fallstudie des durch den Schweizerischen Nationalfonds (SNF) im Rahmen einer SNF-Förderungsprofessur unterstützten Forschungsprojekts ›Architectures of Display‹ an der Universität Zürich. Die Übersetzung wurde von Alexandra Bündler auf der Grundlage des englischen Originalmanuskripts vorgenommen.



- 1 Siehe hierzu die Schriften von Paul Virilio, insbesondere *The Overexposed City*, in: *The Paul Virilio Reader*, ed. Steve Redhead. New York 2004, S. 83–99; Anthony Vidler: *Transparency*, in: ders.: *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge 1992, S. 216–225 [dt. unHEIMlich: Über das Unbehagen in der modernen Architektur. Hamburg 2002].
- 2 Transparenz als ein visuelles Phänomen des Versteckens und Zeigens ist ein Hauptgegenstand moderner Architektur-Theorie. Siehe Sigfried Giedion: *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*. Cambridge 1941; Colin Rowe, Robert Slutzky: *Transparency: Literal and Phenomenal* [1955–56], in: *Perspecta* 8 (1963), S. 45–54; José Quetglas: *Loss of Synthesis: Mies's Pavilion* [1980], in: K. Michael Hays (ed.): *Architecture Theory Since 1968*. Cambridge, MA 1998, S. 384–91; Detlef Mertins: *Transparencies Yet to Come: Sigfried Giedion and the Prehistory of Architectural Modernity*. PhD thesis Princeton University School of Architecture 1996.
- 3 Zu Parergonalität und Rahmung in der Kunst siehe José Ortega y Gasset: *Mediations on the Frame* (1943), in: *Perspecta* 26 (1990), S. 185–190; Jacques Derrida: *Le parergon*, in: *La vérité en peinture*. Paris 1978, S. 44–94 [dt. *Die Wahrheit in der Malerei*. Wien 1992]; Victor I. Stoichita: *L'instauration du tableau: Métapeinture à l'aube des temps modernes*. Paris 1993 [dt. *Das selbstbewusste Bild: Vom Ursprung der Metamalerei*. München 1998]; Paul Duro (ed.): *The Rhetoric of the Frame: Essays on the Boundaries of the Artwork*. Cambridge 1994.
- 4 Einleitende Überlegungen diesbezüglich stellen Caroline van Eck und Edward Winters an, dies. (eds.): *Dealing with the Visual: Art History, Aesthetics, and Visual Culture*. Aldershot 2005, S. 11.
- 5 Siehe Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München 1978. Die kanonische Entsprechung von Iser's Methode für die Kunstgeschichte liefert Wolfgang Kemp: *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Köln 1985; dazu weiterhin David Freedberg: *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago/ London 1989; John Shearman: *Only Connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance: The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts*, 1988. Princeton 1992. Im Hinblick auf die Architektur s. Ralf-Peter Seippel: *Architektur und Interpretation: Methoden und Ansätze der Kunstgeschichte in ihrer Bedeutung für die Architekturinterpretation*. Essen 1989; Sandra Lippert-Vieira: *Wege zu einer Rezeptionsästhetik in der Architektur: Das implizite Leben der gebauten Umwelt*, in: *Wolkenkuckucksheim* 12.2 (2008).
- 6 Fundamental für solch eine Untersuchung der Performativität von Architektur ist Robin Evans: *Figures, Doors, Passages* [1978], in: ders.: *Translations from Drawing to Building and Other Essays*. London 1997, S. 55–91.
- 7 Zahlreiche dieser architektonischen Motive haben bereits in typologischen Untersuchungen genaue Betrachtung erfahren, so bei Wolfram Prinz: *Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien*. Berlin 1970; Evans, *Figures* (Anm. 6); Jutta Allekotte: *Orte der Muße und Repräsentation: Zu Ausstattung und Funktion römischer Loggien (1470–1527)*. Diss. Bonn 2007; Anke Fissabre: *Dachterrassen der Renaissance*. Diss. Aachen 2009; Gerd Blum: *Idealer Ort und inszenierter Ausblick. Architektur und Landschaft in der italienischen Renaissance*. Habilitationsschrift Basel 2010. Die Schwelle als eine Verwischung innerer und äußerer Flächen beschreibt Georges Teyssot: *A Topology of Everyday Constellations*. Cambridge 2013.
- 8 Die Idee, dass sich kulturelle Bedeutung in architektonischer Ikonographie widerspiegelt, findet sich bei John Onians: *Bearers of Meaning: The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance*. Princeton 1988.
- 9 Die Formulierung stammt von Tristan Weddigen.
- 10 Roland Recht: *Believing and Seeing: The Art of Gothic Cathedrals*, trans. Mary Wittall. Chicago/ London 2008 [fr. *Le Croire et le voir: l'art des cathédrales (XIIe-XVe siècle)*. Paris 1999].
- 11 Siehe William E. Wallace: *Michelangelo's project for a reliquary tribune in San Lorenzo*, in: *Architecture* 17 (1987), no. 1, S. 45–57.
- 12 Speziell hierzu Caroline van Eck, Stijn Bussels (eds.): *Theatricality in Early Modern Art and Architecture*. Oxford 2011; Marcello Fantoni, George Gorse, Malcolm Smuts (eds.): *The Politics of Space: European Courts, ca. 1500–1750*. Roma 2009; Tracy Ehrlich: *Otium cum negotium: Villa Life at the Court of Paul V Borghese*, in: Fantoni, Gorse, Smuts, *Politics of Space*, S. 23–64. – Ich bin Francesco Freddolini, der mich auf die neuesten Debatten zu Raumpolitik in den Studien zur jüngeren modernen italienischen Architektur aufmerksam gemacht hat, zu großem Dank verpflichtet.
- 13 Vgl. zu diesem Gedanken Gerd Blum, insbesondere *Fenestra Prospectiva: Das Fenster als symbolische Form bei Leon Battista Alberti und im Herzogspalast von Urbino*, in: Joachim Poeschke, Candida Syndikus (Hg.): *Leon Battista Alberti. Humanist – Architekt – Kunsttheoretiker*. Münster 2008, S. 77–122; Gerd Blum: *Epikureische Aufmerksamkeit und euklidische Abstraktion: Alberti, Lukrez und das Fenster als bildgebendes Dispositiv*, in: Horst Bredekamp, Christiane Kruse, Pablo Schneider (Hg.): *Imagination und Repräsentation: Zwei Bildsphären der Frühen Neuzeit*. München 2010, S. 79–118; Blum, *Idealer Ort* (Anm. 7). Hierzu auch Gérard Wajcman: *Fenêtre – Chroniques du regard et de l'intime*. Lagrasse 2004; Anne Friedberg: *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*. Cambridge, Mass./ London 2006.
- 14 Lutz Koepnick: *Framing Attention: Windows on Modern German Culture*. Baltimore 2007, S. 3.
- 15 Zur theoretischen Diskussion des Fensters als »image-generating device« siehe Wajcman, *Fenêtre* (Anm. 13). Wajcman unterscheidet zwischen »architektonischen« und »optischen Fenstern«, unterstellt aber nur letztgenanntem eine skopische Dimension. Ich möchte hingegen argumentieren, dass architektonische Fenster ebenfalls eine solche Dimension annehmen können.
- 16 Einen wichtigen ersten Versuch, die Visualität des Loggia-Motivs zu theoretisieren sowie ihre Rolle als Mittler zwischen inneren und äußeren Räumen herauszustrichen leistet Petr Fidler: *Loggia mit Aussicht – Prolegomena zu einer Typologie*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 40 (1987), S. 83–101.
- 17 Leon Battista Alberti: *Zehn Bücher über die Baukunst*, übers. von Max Theuer. Darmstadt 1975, S. 51.
- 18 Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser unter Mitarbeit von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. 17 Bde. Frankfurt/M. 1982,

- hier Bd. V. Siehe Susan Buck-Morss: *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, Mass./ London 1989 [dt. *Dialektik des Sehens: Walter Benjamin und das Passagen-Werk*. Frankfurt/M. 1993]; Heinz Brüggemann: *Passagen: terrain vague surrealistischer Poetik und panoptischer Hohlraum des XIX. Jahrhunderts*, in: Andreas Beyer, Ralf Simon, Martino Stierli (Hg.): *Zwischen Architektur und literarischer Imagination*. München 2013, S. 197–240. Zur Arkaden-Typologie aus der Perspektive der Architekturgeschichte siehe Johann Friedrich Geist: *Arcades: The History of a Building Type*. Cambridge, Mass. 1985.
- 19 Zur Kritik an Albertis »ocularcentrism« siehe unter anderen Marin Jay: *Scopic Regimes of Modernity*, in: Hal Foster (ed.): *Vision and Visuality*. Seattle 1988, S. 3–23; Karsten Harries: *Infinity and Perspective*. Cambridge, Mass. 2001, S. 77.
- 20 Pier Vittorio Aureli: *The Geo-Politics of the Ideal Villa: Andrea Palladio and the Project of an Anti-Ideal City*, in: *AA Files* 59 (2009), S. 76–85, S. 81; siehe auch ders.: *The Possibility of an Absolute Architecture*. Cambridge, Mass. 2011, S. 47–83.
- 21 Ann Jensen Adams: *Competing Communities in the »Great Bog of Europe«: Identity and Seventeenth-Century Dutch Landscape Painting*, in W. J. T. Mitchell (ed.): *Landscape and Power*. Chicago <sup>2</sup>1994, S. 58.
- 22 Siehe Reinhard Bentmann, Michael Müller: *Die Villa als Herrschaftsarchitektur: Versuch einer kunst- und sozialgeschichtlichen Analyse*. Frankfurt/M. 1970; Denis Cosgrove: *The Palladian Landscape: Geographical Change and Its Cultural Representations In Sixteenth-Century Italy*. University Park, PA 1993. Weiterhin James S. Ackerman: *The Villa: Form and Ideology of Country Houses*. Princeton 1990. Sowie neuerdings Gerrit Smienk, Johannes Niemeijer (ed.): *Palladio, the Villa and the Landscape*. Basel 2011.
- 23 Siehe Cosgrove, *Palladian Landscape* (Anm. 22), S. 163; Alvise Cornaro: *Discorsi intorno alla vita sobria*, ed. Pietro Pancrazi. 2nd reprint Florence 1946 [dt. *Consilia und Mittel, über hundert Jahr in vollkommener Gesundheit zu leben*. Leipzig 1707]
- 24 Cosgrove, *Palladian Landscape* (Anm. 22), S. 47f.
- 25 Siehe Ernst H. Gombrich: *Die Kunsttheorie der Renaissance und die Entdeckung der Landschaft*, in: ders.: *Zur Kunst der Renaissance*. 4 Bde. Stuttgart 1985, hier Bd. 1, S. 140–157; David Rosand: *Girogione, Venice, and the Pastoral Vision*, in: Robert C. Cafritz, Lawrence Gowing, David Rosand: *Places of Delight: The Pastoral Landscape*. London 1988 (Exhibition Catalog), S. 21–81.
- 26 Cosgrove, *Palladian Landscape* (Anm. 22), S. 178.
- 27 Die Literatur zu Palladios Architektur ist umfangreich, aber die folgenden kanonischen Schriften bedürfen der Erwähnung: James S. Ackerman: *Palladio*. Harmondsworth 1966 [dt. *Palladio*. Stuttgart 1980]; Lionello Puppi: *Andrea Palladio: The Complete Works*, trans. Pearl Sanders. New York 1989 [dt. *Andrea Palladio: Das Gesamtwerk*. Stuttgart 1994]; Guido Beltrami, Howard Burns et al. (eds.): *Palladio*. London 2008.
- 28 Andrea Palladio: *Die vier Bücher zur Architektur*, hg. von Andreas Beyer und Ulrich Schütte. Zürich/ München 1983, S. 161.
- 29 Ebd., S. 161f.
- 30 Ebd., S. 132.
- 31 Ebd.
- 32 Ackerman, *The Villa* (Anm. 22), S. 89–91. Zur Villa im Veneto der frühen Neuzeit siehe insbesondere auch Martin Kubelik: *Die Villa im Veneto. Zur typologischen Entwicklung im Quattrocento*. München 1977.
- 33 Ackerman, *The Villa* (Anm. 22), S. 107.
- 34 Zum Konzept des »conspicuous consumption« siehe Thorstein Bunde Veblen: *The Theory of the Leisure Class: An Economic Study in the Evolution of Institutions*. New York 1899 [dt. *Theorie der feinen Leute: Eine ökonomische Untersuchung der Institutionen*. Köln 1958].
- 35 Hierzu etwa Kornelia Imesch Oehry: *Serenissima und »Villa«*. Skizze zu einer Rhetorik der architektonischen Form in Palladios venezianischen Villen der Terraferma, in: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich* 2 (1995), S. 75–85.
- 36 Zum Typus der *barchesse* siehe Aureli, *Ideal Villa* (Anm. 20), S. 77. In einer jüngen an der Yale School of Architecture gezeigten Ausstellung hat der Architekt Peter Eisenman in gleichem Sinne argumentiert, dass die *barchesse* nicht einfach als Anbauten zu verstehen seien, sondern vielmehr einen integralen Teil des architektonischen Entwurfs bildeten. Zu dieser Theorie siehe Anthony Vidler: *Palladio Reassessed by Eisenman*, in: *The Architectural Review* 232 (2012), no. 1389, S. 88–93, insbesondere S. 93.
- 37 Siehe Colin Rowe: *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. Cambridge, Mass. 1976 [dt. *Die Mathematik der idealen Villa und andere Essays*. Basel 1998]; Rudolf Wittkower: *Architectural Principles in the Age of Humanism*. London 1949 [dt. *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*. München 1969]. In dieser Hinsicht auch Aureli, *Ideal Villa* (Anm. 20), S. 77.
- 38 Zum peripatetischen Sehen in der Frühen Neuzeit siehe neuerdings Stefan Neuner, David Ganz (Hg.): *Mobile Eyes. Peripatetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne*. Basel 2013.
- 39 Dazu Ehrlich, *Otium cum negotium* (Anm. 12), S. 250.
- 40 Siehe Cosgrove, *Palladian Landscape* (Anm. 22), S. 71.
- 41 Ebd., S. 102.

## Bildnachweise

- Abb. 1: Klein, Yves (1928.04.28-1962.06.06): *Le Vide*. Installationsansicht, Galerie Iris Clert, Paris, 28.04.1958
- Abb. 2: Photo@The National Gallery, London (NG 1375)
- Abb. 3: The Getty Research Institute, Los Angeles (1381-216)
- Abb. 4: Zentralbibliothek Zürich:  
[www.e-rara.ch/doi/10.3931/e-rara-8788](http://www.e-rara.ch/doi/10.3931/e-rara-8788), S. 177
- Abb. 5: Sammlung der Mediathek des Kunsthistorischen Instituts, Universität Zürich
- Abb. 6: Museo Correr, Venedig
- Abb. 7: Sammlung der Mediathek des Kunsthistorischen Instituts, Universität Zürich
- Abb. 8: Sammlung der Mediathek des Kunsthistorischen Instituts, Universität Zürich
- Abb. 9: Rudolf Wittkower: *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*. München <sup>2</sup>1990
- Abb. 10: Freeware Internet

## Tagungsberichte

### Medialitätsbegriffe

Workshop

Zürich, 28. Mai 2013

Es gibt Workshops, zu deren Texten ein entsprechender Spezialist dringend gesucht wird; und es gibt Workshops, deren theoretische Ausrichtung den Namen des zuständigen Wissenschaftlers geradezu suggeriert. Eben dies war bei dem Workshop zum Thema ›Medialitätsbegriffe‹ der Fall, der Texte von Hugo Münsterberg, Béla Balázs, Fritz Heider und Lászlo Moholy-Nagy zur Diskussion stellte: Hatte man mit Tobias Wilke (New York) doch einen Forscher eingeladen, der sich in seinen Arbeiten vor allem der Frühphase der Medialitätstheorie zwischen den Weltkriegen als einer Geschichte veränderter Wahrnehmungskonzepte widmet. Dies unternimmt er insbesondere in seiner Dissertation zum Thema ›Medien der Unmittelbarkeit. Dingkonzepte und Wahrnehmungstechniken 1918–1939‹, die die genannten Autoren umfassend miteinbezieht.<sup>1</sup>

Wilke machte gleich zu Anfang deutlich, dass man es in der frühen Medientheorie (die zunächst noch »M e d i u m s t h e o r i e« sei) mit Diskursen zu tun hat, die die Eigenlogiken der jeweiligen Medien im Vergleich mit konkurrierenden Künsten herauszuarbeiten und ihren Gegenstand zu legitimieren versuchen. Diesem Sachverhalt trug auch die Diskussion Rechnung. So ließ sich am Werk des immer noch zu wenig bekannten, einst in den USA tätigen Filmtheoretikers Hugo Münsterberg – dessen deutscher Übersetzer Jörg Schweinitz komodierte – zeigen, dass technische Kompetenzen des Films wie Rückblenden, Schnitttechniken oder Großaufnahmen nicht im Dienst eines wie auch immer verstandenen Naturalismus oder eines verbesserten Theaters stehen. Vielmehr gelingt es ihnen, elementare psychische Vorgänge wie Aufmerksamkeit, Gedächtnis und Emotionalität zu generieren. Statt den Film als passiven mimetischen Agenten einer vorausgesetzten ›Wirklichkeit‹ aufzufassen, lässt Münsterberg ihn in seiner Studie ›The Photoplay‹

(1916) im Rahmen seiner medialen Möglichkeiten selbst produktiv werden: eine Erkenntnis, die bei Béla Balázs wenig später kulturtheoretisch ausformuliert wird. Das Besondere des Films, seine Disposition für Gesten, Gebärden und Gesichter erweitere nicht nur das bislang vorhandene Ensemble der Künste, so der Autor in seinem Buch ›Der sichtbare Mensch‹ (1924), sondern korrigiere ein durch den ›toten Buchstaben‹ der Druckerpresse erzeugtes anthropologisches Defizit durch eine sinnlich-konkrete, strikt visuell gestaltete Sprache des Körpers und der Leiblichkeit. Zu Balázs' Theorie der Großaufnahme assoziierten manche außerdem Walter Benjamins Begriff des »optisch Unbewussten«.

Wenn sich die Diskussion zu Münsterberg und Balázs vor allem um das Medium Film drehte, so rückte mit den Texten von Fritz Heider (›Ding und Medium‹, 1926) und Lászlo Moholy-Nagy (›Malerei Fotografie Film‹, 1927) die Fotografie in den Fokus. Mit Heider, dem erst die Systemtheorie einen Platz im Kanon der frühen Medienreflexion zubilligte, stand ein Autor zur Debatte, dessen eigenwilliger Medienbegriff auf physische Gegebenheiten der materiellen Umwelt wie Licht und Luft referiert, Gegebenheiten, die jeden Wahrnehmungsvorgang als komplexes mediales Geschehen begreifen lassen. Statt ein weiteres Mal dem Abbildrealismus zu huldigen, nutze Heider, so wurde betont, die Fotografie als plastisches Beispiel für die unaufhebbare Differenz zwischen dem ›Körper‹ der Fotografie und ihrem realen ›Vorbild‹: Auf der Fotoplatte findet sich kein ›Ding‹, sondern die durch das Luft- und Lichtmedium vermittelte Spur von etwas, das sich als solches – wie das Kantsche ›Ding an sich‹ – dem Zugriff letztlich entzieht. Diesem ›Ding‹ näher zu kommen und im Medium der Fotografie eine Art ursprüngliche Unmittelbarkeit wiederzugewinnen, steht dann im Zentrum von Lászlo Moholy-Nagys Experimenten mit dem sogenannten Fotogramm. Am Schnittpunkt von Körperabdruck und Lichtaufzeichnung handelt es sich hier darum, das Taktile ins Optische zu übersetzen, Repräsentation in Präsenz zurückzuverwandeln – ein Projekt der Immediatisierung, das sich bereits um 1900, etwa in Hofmannsthal's ›Chandos‹-Brief, andeutet.

Man konnte manches aus dem durchweg anregenden Gespräch dieses Nachmittags lernen. Etwa, dass es sich in der hier diskutierten frü-



hen Epoche der ›Medialitätstheorie‹ zunächst vor allem darum drehte, neuere Einzelmedien wie Fotografie und Film in den Blick zu nehmen, ihre Qualitäten zu erörtern, sie von Konkurrenz abzugrenzen und gegenüber längst etablierten Künsten zu profilieren. Trotz dieser Konzentration auf Eigenlogiken war aber ebenso erkennbar, dass die jeweils thematisierten Spezifika zugleich den Blick auf Grundsätzlicheres eröffnen. So zeichneten sich elementare Möglichkeiten der Vermittlung und der Wahrnehmung ab, nicht zuletzt wurde auch die Verflechtung psychologischer, anthropologischer und medialer Aspekte deutlich. Der Workshop gewährte jedenfalls wertvolle Einblicke in die Genese dessen, was man später dann ohne Einschränkung ›Medien-‹ oder ›Medialitätstheorie‹ genannt hat.

*Ulrich Johannes Beil*

- 1 Eine Rezension seiner grundlegenden Arbeit erschien in Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen. Newsletter Nr. 5 (2011), S. 25f.

sondere ihre heuristische Funktion und ihr Veranschaulichungspotential, aber auch ihr Ereignischarakter. Dabei wurden Differenzen in ihrer Theoretisierung ausgemacht, wie etwa die neuere Auffassung der Metapher als Prozess, bei dem der kognitive Vorgang der Rezipienten entscheidend ist (Olaf Jäkel) oder das Verständnis des metaphorischen Vorgangs als Schaffen und Auflösen von Dissonanz (Paul Ricœur) wie auch als selektive Aufmerksamkeitsführung (Max Black). Ein signifikanter Unterschied konnte zwischen dem Verständnis der Metapher als (syntaktischem) Substitutionsvorgang und der neueren, von Max Black geprägten (semantischen) Interaktionstheorie konstatiert werden.

In einer weiteren Sektion erläuterte Rimmele Fragen zur Metaphorik anhand frühneuzeitlicher Kunstwerke. Gemälde von Maria, Kleopatra und Maria dei Medici zeigten die transmediale Dynamik mariologischer Metaphorik zwischen dramatisierenden Historienbildern und zuschreibender Ikonographie. Insbesondere die Kleopatra-Gemälde wiesen eine reiche Metaphorik sexualisierter Macht aus, bei denen gewisse kognitive Prozesse für das Verständnis des Bildes zwingend sind, andere aber offen. Anhand dieser Bilder wurde dann auch Mark Turners Konzept des ›Conceptual Blending‹ auf seine Ergiebigkeit für die visuelle Metaphorik hin angedacht. Dies leitete zu einer Diskussion von Metaphorik in der Werbung über, bei der gerade die im ersten Moment vermeintlich simple Metaphorik der Tiefe zu einem angeregten Gespräch über ihre Implikationen und Funktionsweisen führte.

Schließlich stellten einige Teilnehmende Ausschnitte aus ihren laufenden Promotionsarbeiten vor, mit einer thematischen und historischen Spannweite von Todesmetaphern in Träumen des Grönländischen Atlilieds (Maja Egli), über die metaphorische Selbstreflexion der Kennin-gar in der ›Prosa-Edda‹ (Sandra Schneeberger) und Verknüpfungspunkte von Metaphern- und Sprechakttheorie (Christine Scherrer) bis hin zur Körpermetaphorik in Gryphius' ›Papinian‹. Im Schlussgespräch wurde deutlich, dass die Lektüre und Diskussion nicht nur für ein vertieftes Metaphernverständnis der Teilnehmenden, sondern auch für die jeweilige spezifische Forschungsarbeit der Doktorierenden fruchtbar gemacht werden konnte.

*Sarina Tschachtli*

## Metaphern in Text und Bild – eine mediale Perspektive

Workshop im Rahmen des Doktoratsprogramms ›Medialität in der Vormoderne‹  
Zürich, 12. Juni 2013



Der Workshop beschäftigte sich in einem intensiven Arbeitstag mit Fragen und Schwierigkeiten der Metapherntheorie. Einleitend reflektierte Marius Rimmele (Konstanz) die Verbindung zwischen Medialität und Metaphorik und stellte damit auch einen thematischen Bezug des Workshops zum Doktoratsprogramm her. Begreife man Medialität nicht nur als Materialität des Zeichens, sondern als eine Konstellation der Übertragung, so komme den Metaphern eine spezifisch mediale Funktion zu; Metaphern können als Grenzphänomene zwischen den Medien verstanden werden, sie sind transmedial.

Texte von Quintilian bis hin zur kognitiven Metapherntheorie bildeten die theoretische Grundlage der Diskussion, in der umrissen wurde, was die Metapher leistet und wie man sie fassen kann. Besprochen wurden dabei insbe-



## Rezensionen

### Mario Wimmer: *Archivkörper. Eine Geschichte historischer Einbildungskraft.*

Konstanz: Konstanz University Press 2012. 335 S.

Dass Archive riechen,<sup>1</sup> rumoren<sup>2</sup> und geradezu agieren, wissen wir bereits, aber die Frage nach ihrem Körper im historischen Sinn ist etwas Neues. Die Rede ist hier von Mario Wimmers 2012 erschienenem Buch zur historischen Einbildungskraft und der Bedeutung von Archiven als Diskurs- und Praxisraum um 1900. In seiner Dissertation nimmt sich der Autor viel vor, geht es doch um eine besondere, grundsätzliche Thematik in den Geschichtswissenschaften: die (sich ausgestaltende) Archivwelt des 19. Jahrhunderts, die unser heutiges geschichtswissenschaftliches Arbeiten ermöglicht hat. Denn, so Jürgen Osterhammel, »[k]einem früheren Jahrhundert war das Archiv wichtiger als dem neunzehnten. [...] Staatsarchive wurden als zentralisierende Lagerstätten der Überreste von Verwaltungshandeln gegründet. Mit ihnen entstanden der Beruf und Sozialtypus des Archivars und derjenige des aus den Akten arbeitenden Historikers.«<sup>3</sup> Im Archiv, so Wimmers zentrale Setzung, kann man mit Geschichte in Berührung kommen.

Der von ihm gewählte Einstieg in den »Zerstreuung« betitelten Prolog scheint Programm: Vor dem Leser türmen sich Berge von Material und Zitaten auf, auf denen der eine oder andere Staubschleier liegt, und vergeblich versucht man zunächst, den (Archiv-)plan zu verstehen. Wie beim erstmaligen Betreten eines Archivs verspürt man auf den Anfangsseiten des Buches den Impuls, sich in eine Ecke zu stellen und nach Orientierungshilfen zu suchen, denn der Archivar scheint gerade irgendwo in den tiefer gelegenen Gewölben des Gebäudes vor sich hin zu stöbern. Die Einleitung ins Buch zeugt von der Reflexionsgabe des breit belesenen Autors und wäre denn auch eine ganz wunderbare Lektüre, würde man nicht durchgängig auf den Punkt, das Thema, die Fragestellung, den

Gegenstand, den Körper warten. Dieses Warten zieht sich dann aber leider über das ganze Buch hinweg.

Die Dissertation besteht aus drei lose gekoppelten Teilen, die in ihrer Anlage und Ausführungsweise gezielt verschieden angegangen werden. Dabei setzt sich Wimmer im ersten Kapitel vor allem mit Archivpraktiken (Ausbildung, Sammeln) und -techniken (Provenienzprinzip, Archivsprachnormierungen) auseinander, um dann (endlich) den »Archivkörper« als »Leerstelle« (S. 76) einzuführen. Den Begriff selbst bringt er in engen Zusammenhang mit dem Archivrat Heinrich Otto Meisner und dessen Bemühungen um eine einheitliche (Archiv-)Terminologie. Während auf den ersten Seiten nur kurz, fast überlesbar aufscheint, was mit dem ominösen »Archivkörper« gemeint sein könnte (»Begründeten die staatlichen Archive sich doch dadurch, organisch gewachsen und somit im Namen des Staates und dessen Geschichte rechtmäßig versammelt zu sein«, S. 14f.), umkreist der Text im Folgenden immer wieder dieses organische Archivensemble: »In diesem ›Archivkörper‹, einem Gefüge aus Worten, Dingen und Einbildungskraft, bündelte sich das Denken deutscher Archivare.« (S. 17).

Der zweite Teil vollzieht einen klaren Schnitt und widmet sich nicht mehr Praktiken, sondern der Geschichte von Karl Hauck. Diese Geschichte des Archivalien stehenden Privatgelehrten wird als Kriminalfall erzählt, verweist jedoch bereits auf die im dritten Kapitel verfolgte »Sammelwut« (S. 227) als historisch verortetes und diskursiv eher implizit denn systematisch analysiertes zeitpathologisches Phänomen. Während im zweiten Kapitel die Praktiken des Sammelns, Erwerbens und Zirkulierens von Dokumenten rund um die Figur Hauck zentral bleiben, machen diese im abschließenden dritten Kapitel den medizinisch-sexualpsychologischen Diskursen um Sammelwut, Fetischismus und Nekrophilie Platz. Ausgehend von Magnus Hirschfelds ›Geschlechtskunde‹, die den erotobibliophilen Hauck als Fallbeispiel nimmt, entwickelt Wimmer seine Überlegungen zum Unbewussten der Archive, zu Sammelwut und Fetischisierung der ›toten‹ Vergangenheit sowie deren dinglicher Überlieferung und letztlich der titelgebenden historischen Einbildungskraft. Letzte muss die Leserschaft aus knapp 300 Sei-

ten in konzentrischen Kreisen aktiv ermitteln, fällt doch das abschließende Unterkapitel dazu knapp und etwas unbefriedigend aus.

Wimmers Überlegungen kreisen um die körperliche, materielle Beschaffenheit von Geschichte, die in einem Spannungsverhältnis zur physischen Disposition der mit ihr Beschäftigten steht. Die Praktiken und Diskurse im Umgang mit Geschichte und ihrer überlieferten Materialität lagern sich ihrerseits im Material ihrer Überlieferung ab. Mario Wimmers ›Archivkörper‹ fokussiert auf die Medialität von Geschichte und thematisiert damit eine Fragestellung, die auch im Kontext des NFS diskutiert wird. Die ›Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen‹ als produktives – vielleicht sogar konstitutives – Phänomen von Geschichte und Archivistik als Wissenschaft wird hier im Kontext ihrer Institutionalisierung und Professionalisierung untersucht und reflektiert. Obwohl das Buch in der Argumentation sich streckenweise auf assoziative Verweise beschränkt, so setzt es auf originelle und intelligente Art drei zeitlich parallel gelagerte Phänomene (Archivistik, Geschichtswissenschaft, Sexualpsychologie) in einen dynamischen Zusammenhang, der die mediale Verfasstheit des Umgangs mit Vergangenen herausstellt.

*Isabelle Schürch*

- 1 Vgl. Arlette Farge: *Le goût des archives*. Der Geschmack des Archivs, übers. von Jörn Etzold in Zusammenarbeit mit Alf Lüdtke. Göttingen 2011.
- 2 Vgl. Wolfgang Ernst: *Das Rumoren der Archive*. Ordnung aus Unordnung. Berlin 2002.
- 3 Jürgen Osterhammel: *Die Verwandlung der Welt*. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts. München 2009, S. 32.

**Karin Bijsterveld (ed.): Soundscapes of the Urban Past. Staged Sound as Mediated Cultural Heritage (Sound Studies 5).**

Bielefeld: transcript 2013. 230 S.

Auf Seite 25 des anzuzeigenden Bandes findet sich eine Ansicht des Amsterdamer Damplatzes aus dem Jahr 1898. Zu sehen sind nicht nur der bevölkerte Platz und die Fassade der Nieuwe Kerk, sondern auch drei Pferdetrams. Das Cover des Buches wiederholt diese Ansicht als Photographie aus dem Jahr 2012. Auch hier sind Passanten vor der Kirche zu erkennen, und auch hier queren Strassenbahnen den Platz – diesmal moderne Niederflurtriebwagen. Die Herausgeberin Karin Bijsterveld fordert die Leser auf, kurz über die visuelle Medialisierung der Amsterdamer Klanglandschaft zwischen dem späten 19. und dem frühen 21. Jahrhundert nachzudenken: »What do you think? Was it more silent back then? Or should we listen to the sounds as mediated by our cultural heritage rather differently?« (S. 24). Der Band, dem diese Differenz die Leitfrage vorgibt, bricht mit einem Klischee der Historiographie über verklungene urbane soundscapes: Früher, vor der Verkehrsrevolution des beginnenden 20. Jahrhunderts also, sei es insgesamt leiser gewesen. Zumindest aber seien vergangene Stadträume als »Hi-fi-soundscapes« (R. Murray Schafer) charakterisiert gewesen, in denen durch ein geringes Grundrauschen einzelne, sinntragende akustische Signale besser hörbar und damit bedeutungsvoller gewesen seien.

Dieser traditionellen Perspektive, die antritt zu ergründen, wie es eigentlich geklungen, setzt der Band einen methodischen Ansatz entgegen, der »rather differently« auf die »soundscapes of the urban past« lauscht. Karin Bijsterveld entwirft im Anschluss an literaturwissenschaftliche Studien zur Repräsentation akustischer Umwelt in textuellen Medien ein analytisches Modell, das weniger die Klänge der Stadt selbst zum Gegenstand der historischen Rekonstruktion macht, sondern vielmehr ein »staging and dramatization of sound« (S. 13). Klänge, so die Prämisse, werden nur als Klangerfahrungen, als gehörte Klänge also, zum Gegenstand historischer Forschung. Diese wiederum sind nur durch konventionalisierte Narrative (»dramatizations« und »stagings«) kommunizierbar. Erst diese er-

möglichen, systemtheoretisch gesprochen, Anschlusskommunikation und erzeugen den sozialen Sinn städtischer Klanglandschaften. Damit nicht genug: Bijsterveld und die Autorinnen und Autoren des Bandes gehen in der Analyse solcher »stagings« einen entscheidenden Schritt weiter. Sie vertreten die These, dass im Prozess der Dramatisierung von Klängen und Klangerfahrungen im urbanen Raum historisch variable Medien eine entscheidende Rolle spielen. Für das 20. Jahrhundert, das im Zentrum des Bandes steht, sind diese Medien klar benennbar: »[O]ur imagination of such soundscapes has been nourished by the soundtracks the makers of radio plays and films created for their productions.« (S. 14). Diese Annahme hat weitreichende methodische Folgen. Sie eröffnet die Möglichkeit des Vergleichs von Dramatisierungen urbaner sounds über Mediengrenzen hinweg und sensibilisiert zugleich für die medialen Spezifika der Repräsentationen. Vor allem wird der Quellenwert fiktionaler Medien für die Rekonstruktion verklungener soundscapes entscheidend erhöht: »We have therefore treated documents referring to putative historical realities on the same plane as media expressing fictional realities, by focusing on the repertoires of dramatizing sound they had in common, while also being open to the genre-specific differences in such repertoires.« (S. 15). Die Verschaltung fiktionaler und nicht-fiktionaler Quellen ermöglicht einen systematischen Blick auf mediale Aneignungen urbaner Klanglandschaften in der Geschichte. Es zeigt sich, dass mit dem Konzept des »stagings« aufschlussreiche Verbindungslinien zwischen literarischen, filmischen und radiophonen Repräsentationen städtischer sounds auf der einen Seite und Selbstzeugnissen, Petitionen oder Reiseberichten auf der anderen Seite gezogen werden können.

So demonstrieren Karin Bijsterveld, Annelies Jacobs, Jasper Aalbers und Andreas Fickers in einem mitunter etwas verwirrend multiperspektivischen Essay über Amsterdam, London und Berlin in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, dass sich die klangliche Identität dieser Städte in spezifischen, analytisch isolierbaren Dramatisierungsstrategien auffinden lässt: »The urban arrival scene, showing the daily rhythm of urban life, juxtaposing the soundscapes of different neighbourhoods within one city, and

contrasting the soundscapes of the present, past and future.« (S. 59). Obwohl diese Taxonomie in ihrer Allgemeinheit durchaus einleuchtet, bleiben die genauen Rückkoppelungen zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion meist im Dunkeln, können eher nahegelegt als konkret nachgewiesen werden.

Deutlicher noch zeigt sich dieses Problem in einem anderen Text desselben Autorenteam zur Intermedialität des Klangs von Text, Radio und Film am Beispiel verschiedener Adaptationen von Alfred Döblins ›Berlin Alexanderplatz‹. Die Argumentation changiert hier zwischen der Betonung des Akustischen als Medium der Darstellung von Urbanität als solcher und der Analyse der spezifischen Medialität des Akustischen in Literatur, Radio, Film und Fernsehen. Intermedialität erscheint hier in eher trivialem Sinne als Transposition einer medialen Konfiguration (Roman) in verschiedene andere (Hörspiel, Film, Fernsehserie), aber auch als Konstruktionsprinzip des literarischen Urtexts selbst (Döblins ›Kinostil‹). Die Autoren zeigen, dass die spezifisch akustische Qualität des Urbanen paradoxerweise am ehesten im Roman selbst hervortritt, während die mediale Eigenlogik vor allem von Film und Fernsehen durch Konzentration auf die subjektive Erfahrung des Protagonisten Franz Biberkopf die Stadt als akustischen Akteur in den Hintergrund treten lässt. So interessant diese Ergebnisse für sich genommen auch sein mögen, der Anspruch mittels eines »intermedial historiographical approach« (S. 81) mehr über die Aneignungen Berlins als Klanglandschaft in Erfahrung zu bringen, wird durch eine reine Gegenüberstellung verschiedener Formen von Fiktionen kaum eingelöst.

Dass eine solche historische Grundierung von Dramatisierungen und »stagings« möglicherweise besser durch Konzentration auf ein Medium geleistet werden kann, zeigt Carolyn Birdsalls Analyse von frühen deutschen Radiodokumentationen. Sie kann überzeugend darlegen, dass verschiedene radiophone Portraits der akustischen Umwelt der 20er und 30er Jahre durch Strategien des klanglichen Realismus (›Hörbilder‹ von ganzen Städten oder einzelnen Strassen), der Aktualität (etwa in Sportreportagen) oder der Authentifizierung (in Dokumentation von Volkskultur und Dialekten) unmit-

telbar eingebunden waren in soziokulturelle Prozesse der Regionalisierung und Nationalisierung urbaner Identitäten.

Zwischen diese drei Hauptessays sind verschiedene kürzere und teils etwas disparate Texte gestreut, die entweder als Kommentardien (wie Patricia Pisters' Reflexionen über Filmsounds oder Eva Karathanasopoulous und Andrew Cristells Thesen zur immanenten Urbanität des Mediums Radio) oder einzelne theoretische Aspekte des Bandes vertiefen (wie Jonathan Sternes arg strapaziert-spekulative Diskursanalyse des Begriffs »soundscape«).

Neben diesen medienhistorischen Applikationen birgt das »staging«-Modell aber auch erhebliches Potential für eine differenzierte Auseinandersetzung mit Ansprüchen der gegenwärtigen Geschichtskultur, vergangene Klangumwelten *tel quel* zu rekonstruieren. Museale Inszenierungen insbesondere städtischer Geschichte kommen je länger je weniger ohne akustische Medien aus, unterschätzen aber, wie Holger Schulzes kleine Phänomenologie des Audioguides zeigt, oftmals die Komplexität verschiedener historischer Klangschichten im Klangraum Museum. Was auf akustischem Wege als historische Erfahrung vermittelt werden soll und kann, ist keinesfalls immer klar.

Zusammenfassend bleibt der etwas zwiespältige Eindruck, dass das innovative Potential des »staging/dramatization«-Konzepts zur Auflösung der epistemologischen Differenz zwischen fiktionalen und nicht-fiktionalen Medien in der Klanggeschichte durch die Beiträge des Sammelbandes bei weitem noch nicht ausgeschöpft ist. Eine multiperspektivische, mediensensible Geschichte des Akustischen könnte auch dazu nutzen, den Graben zwischen technischen und textuellen Klangaufzeichnungsmedien zu überwinden. Alle sind in je eigener Weise in kulturelle und soziale Rahmen eingebunden, die erst in wechselseitiger intermedialer Vernetzung je spezifische »stagings« von Klangerfahrungen entwickeln und zur klanghistorischen Signatur einer Epoche beitragen.

*Jan-Friedrich Missfelder*

**Berthold Heinecke, Hole Rössler, Flemming Schock (Hg.): Residenz der Musen. Das barocke Schloss als Wissensraum (Schriften zur Residenzkultur 7).**

Berlin: Lukas 2013. 223 S.

Im Zuge der Labor-Studies richtet sich in der Wissens- und Wissenschaftsgeschichte das Interesse verstärkt auf die Räume der Wissensproduktion. Für die Frühe Neuzeit standen in dieser Hinsicht vor allem die Universitäten, Klöster und das Haus des Gelehrten im Fokus. Oft vergessen ging ein Gebäudetyp, in welchem ein quantitativ beachtlicher Teil des Wissens generiert worden sein dürfte: das Schloss. Der Tagungsband macht sich auf, diesen Wissensraum zu durchstreifen. Dabei interessieren die Wechselverhältnisse von Raum, der als Konstrukt von Handlungen aufgefasst wird, und Praktiken, die durch den Raum verursacht werden, wie der Herausgeber Hole Rössler in seiner konzisen Einleitung darlegt. Er verortet den Untersuchungsgegenstand innerhalb des Spannungsfeldes von Architektursoziologie, Forschungen zum frühneuzeitlichen Hof und epistemologischen Ansätzen. Rössler erklärt überzeugend, warum die Machtmaschine des barocken Schlosses lange ein blinder Fleck der Wissenschaftsgeschichte blieb: Sie sträubt sich gegen fortschrittsgeschichtliche Paradigmen. Lokalgeschichtliche Studien hingegen hielten die Wissensproduktion vornehmlich durch den jeweiligen Fürsten motiviert und vermochten diese nicht in weitere Zusammenhänge zu stellen.

Ulrich Schütte betrachtet Schlösser mit Bourdieu als Emergenzen enzyklopädischen Wissens, die wiederum als Wissensspeicher dienen und so Praktiken ihres Gebrauches etablieren. Konsequentermaßen befasst er sich mit literarischen Werken zur Schlossarchitektur um 1700. Schütte erklärt insbesondere ökonomische und architektonische Konzepte als interdependent und stellt die Hausväterliteratur in Zusammenhang zum Vitruvianismus. Sehr spannend sind seine Überlegungen zum Schloss als Teil der höfischen Kommunikation, wobei er die Frage aufwirft, wie man die Diskurse der Traktate an die Materialität der Kabinette und Säle und die damit verknüpfte Performativität zurückbinden könnte. Leider unterbleibt eine genaue

Untersuchung, so dass der Leser am Schluss etwas abrupt mit der Dichotomie von Texten als Ausdruck »rationale[r] Diskurse« sowie »religiösen, magischen Ordnungsvorstellungen« der Riten und Traditionen zurückgelassen wird.

Michaela Völkel begreift die Praktiken des Schlossbesuches als konstituierend für das Schloss selbst. Sie will eine Forschungslücke schließen, sei doch bis anhin eher angenommen worden, dass die Besucher hohe Adelige zu sein hatten, die eine längere Zeit am Hof residierten. Völkel beschreibt hingegen die Genese eines prämodernen Bildungsbürgertums im Akt des Schlossbesuches, waren doch die von ihr untersuchten Aufenthalte der Gelehrten und Gruppen des niederen Adels auf wenige Stunden beschränkt. Diese Schlossbesichtigungen waren in ganz Europa verbreitet und fast schon institutionalisiert. Völkel kann eine erstaunliche Kontinuität bis weit ins 19. Jahrhundert hinein feststellen. Ihre Hauptquellen sind Reiseberichte; eine unbestritten wichtige Textsorte, nur würde man sich etwas mehr Quellenkritik wünschen: Kann man die geschilderten Praktiken wirklich als direkte Reflexe eines unmittelbaren Erlebnisses auffassen? Gerade die vermeintliche Authentizität ist unter Umständen Texteffekt. Reiseliteratur ist hochgradig intertextuell; Gegenproben mit anderen, vielleicht etwas schwieriger zu findenden Quellen (etwa Briefen, Parodien, Besucherbüchern) wären zu empfehlen.

Mit den wechselseitigen Dynamiken von Text und Sammlung beschäftigt sich dagegen Fleming Schock, legt aber weniger Gewicht auf konkrete Praktiken, so dass sich beide Beiträge bestens ergänzen. Schock legt dar, dass sich Schrift mit ihrer Linearität gar nicht eignet, die Disparatheit der Kunstkammer in ihrer Performativität, Spatialität und Mehrdimensionalität zu illustrieren. Er macht auf die Text- und Bildstrategien aufmerksam, mit denen dieser Mangel aufgehoben wurde.

Robert Felfes Überlegungen zu den Sammlungspraktiken knüpfen explizit an medienhistorisches Wissen an. Felfe zeigt auf, dass Sammeln kein Akkumulieren ist – Tausch, Verkauf, Verlust gehören genauso zur Sammlung. Mit einem klaren Fokus auf die Dinge kann er zeigen, dass die Motivation für Sammlungen im Schloss keine bloße Repräsentationslust ist, wie eine dem Adel kritisch gegenüberstehende

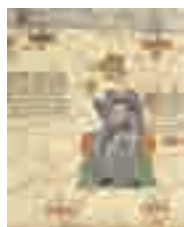
Forschung lange annahm. Er zeigt, wie Dinge und die Texte über diese Dinge interagieren, in deren Folge eine zeitgenössische Methodik und Theorie des Sammelns entsteht, welche vor allem gedächtnistheoretisch zu fassen ist. Damit kann Felfe die Rückbezüglichkeiten von Narrativ, Theorie, Praktiken und Dingen beschreiben und weiterhin veranschaulichen, wie sich der neugierige Akteur über die Dauer normativ zum Kenner entwickelt.

Die überraschende Heterogenität der Interpretationen macht die eigentliche Qualität des Buches aus, das in seiner Totalität selbst einen gewissen Kunstkammercharakter aufweist. Das barocke Schloss als Raum gewordenen epistemisches Ding und als Raum für epistemische Dinge vermag insbesondere als mediale Konstellation gelesen eine Geschichte des Wissens zu erzählen, die konventionelle Professionalisierungsnarrative (die einzig auf die Universität/ Akademie fokussieren) in Frage stellt. Die Autoren haben also nicht nur die Tür zur ›Residenz der Musen‹ aufgestoßen, sondern zu einer bis dahin verschlossenen Genealogie unseres Wissens.

*Nanina Egli*



## Neuerscheinungen Reihe »MW« 2012/2013



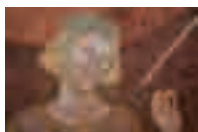
*Ingrid Baumgärtner, Martina Stercken*

**Herrschaft verorten**

**Politische Kartographie im Mittelalter und in der frühen Neuzeit**

**MW 19** 368 S. 96 Abb. Br. CHF 58/EUR 47.50 €

ISBN 978-3-0340-1019-1

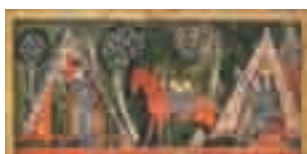


*Sabine Sommerer*

**Die Camera d'Amore in Avio. Wahrnehmung und Wirkung  
profaner Wandmalereien des Trecento**

**MW 21** 268 S. 81 Abb. Geb. CHF 38.00/EUR 31.00

ISBN 978-3-0340-1021-4



*Sabine Chabr*

**Botenkommunikation und metonymisches Erzählen**

**Der »Parzival« Wolframs von Eschenbach**

**MW 23** 280 S. Br. CHF 38.00/EUR 31.00

ISBN 978-3-0340-1023-8



*Britta Dümpelmann*

**Veit Stoß und das Krakauer Marienretabel**

**Mediale Zugänge, mediale Perspektiven**

**MW 24** 312 S. 118 Abb. Br. CHF 48.00/EUR 39.50

ISBN 978-3-0340-1024-5



*Christian Kiening, Heinrich Adolf*

**Der absolute Film. Dokumente der Medienavantgarde (1912–1936)**

**MW 25** 512 S. 40 Abb. Br. CHF 68.00/EUR 55.50

EUR 55.50, ISBN 978-3-0340-1025-2



*Michelle Waldispühl*

**Schreibpraktiken und Schriftwissen in südgermanischen Runeninschriften**

**Zur Funktionalität epigraphischer Schriftverwendung**

**MW 26** ca. 320 S. ca. 100 Abb. Br. ca. CHF 48.00/ca. EUR 39.50

ISBN 978-3-0340-1026-9



*Ulrich Johannes Beil, Cornelia Herberichs, Marcus Sandl*

**Aura und Auratisierung**

**Mediologische Perspektiven im Anschluss an Walter Benjamin**

**MW 27** ca. 500 S. ca. 29 Abb. Br. ca. CHF 68.00/ca. EUR 55.50

ISBN 978-3-0340-1027-6



## Ostentation – Implosion

Die dritte Phase des NFS, die eben durch den Schweizerischen Nationalfonds bewilligt wurde, stellt die Frage nach den Grenzen des Medialen in den Vordergrund. In 16 Teilprojekten aus den Literaturwissenschaften, der Geschichte, der Kunstgeschichte, den Filmwissenschaften und der Rechtswissenschaft soll an prägnanten Konstellationen die Verschränkung zwischen der Ausstellung und der (scheinbaren) Aufhebung von Vermittlung systematisch untersucht werden.

Leitbegriffe sind dabei die Ostentation, die bereits in der bisherigen Forschung am NFS Phänomene der Herausstellung oder Hervorhebung bezeichnet hat, und die Implosion, die Momente des Auflösens, des Zusammenbruchs von Un-

terscheidungen und der inneren Heterogenität umfasst. Als Begriffe, die einerseits eher Strategien und andererseits eher Prozesse betreffen, werden Ostentation und Implosion nicht als Gegensatzpaar begriffen, sondern dienen dazu, die Spannung und das mediale Oszillieren zwischen Erscheinen und Verschwinden, Sagbarkeit und Unsagbarkeit, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Fassbarkeit und Unfassbarkeit zu beschreiben. Mit dem Zusammenspiel ostentativer und implodiver Aspekte verspricht eine qualitative Dimension des Medialen zur Geltung zu kommen, die in den quantitativ bestimmten aktuellen Mediendiskursen meist zu kurz kommt.

*(Mehr dazu im nächsten Newsletter)*

### NCCR Mediality. Historical Perspectives

Struktur 2013–2017

#### Direktion

Prof. Dr. Christian Kiening, Prof. Dr. Martina Stercken (Koordination), Prof. Dr. Margrit Tröhler

#### Ausschuss

Direktion, Assistenzprofessur, Vertreter der Projektleitenden und der Mitarbeitenden

#### Modul X: Ostentation

##### X.1. Stadt zeigen

Prof. Dr. Martina Stercken (UZH)

##### X.2. Schrift Medium Architektur

Prof. Dr. Hans-Georg von Arburg (UNIL)

##### X.3. The Art of Displaying

Prof. Dr. Martino Stierli / Tristan Weddigen (UZH)

##### X.4. Zirkulation, Aneignung, Umdeutung

Prof. Dr. Gesine Krüger (UZH)

##### X.5. Atmosphären in Film und Kino

Prof. Dr. Margrit Tröhler (UZH)

##### X.6. Die Nerosität des Films (1895–1918)

Prof. Dr. Jörg Schweinitz (UZH)

##### X.7. Unschärfe

Prof. Dr. Barbara Neumann / Victor Stoichita (UZH / Université de Fribourg)

##### X.8. Conditio extraterrestris

Prof. Dr. Philipp Theisoeh (UZH)

#### Modul Y: Implosion

##### Y.1. Transgressionen und Implosionen

Prof. Dr. Jürg Glauser (UniBasel / UZH)

##### Y.2. Kippfiguren des Medialen

Prof. Dr. Christian Kiening (UZH)

##### Y.3. Immediatisierung der Form

Prof. Dr. Susanne Köbele (UZH)

##### Y.4. Kombinatorik als mediale Implosion

Prof. Dr. Andreas Kilcher (ETH-Z)

##### Y.5. Poetisches Spiel und mediale Transgression

Prof. Dr. Mireille Schnyder (UZH)

##### Y.6. Gerichtsgeheimnis, Relation und Urteil

Prof. Dr. Andreas Thier (UZH, RWI)

##### Y.7. Prekäre Dinge

Prof. Dr. Marcus Sandl (UZH)

##### Y.8. Medialität als Grenzerfahrung

Prof. Dr. Sabine Schneider (UZH)

#### Senior Researchers

Artifizialität, Historizität, Textualität

Kooperationspartner

Doktoratsprogramm

Kooperationspartner



## Veranstaltungen

**Auftakt** 24. September, Restaurant Rizzoli, Hottingerstrasse 27, 8032 Zürich, 18.15 Uhr  
Auftakt/ Podcast-Projekt ›Stadtwanderlung‹/ Apéro Riche

### NFS-Kolloquium HS 2013 ›Medialität. Disziplinäre Perspektiven‹

Universität Zürich, Rämistr. 69, SOC-1-101, jeweils 18.15 Uhr

8. Oktober

mit Prof. Dr. Marcus Sandl (*Geschichte der Neuzeit*)

22. Oktober

mit Prof. Dr. Mireille Schnyder (*Ältere deutsche Literaturwissenschaft*)

5. November

mit Prof. Dr. Jürg Glauser (*Nordische Philologie*)

19. November

mit Prof. Dr. Martino Stierli (*Kunstgeschichte*)

3. Dezember

mit Prof. Dr. Barbara Naumann (*Neuere deutsche Literaturwissenschaft*)

17. Dezember

mit Prof. Dr. Margrit Tröhler/ Prof. Dr. Jörg Schweinitz (*Filmwissenschaften*)

**Vortrag** 13. November, Rämistr. 69, SOC-1-101, 18.15 Uhr  
**Literatur made in Germany (East). Ein Skalierungsproblem**  
Prof. Dr. Nikolaus Wegmann (Mainz)

›› Weitere Informationen unter <http://www.mediality.ch/veranstaltungen.php>

### Doktoratsprogramm ›Medialität in der Vormoderne‹

<http://www.mediality.ch/doktoratsprogramm>

5. – 11. September 2013, Köln – Antwerpen – Brügge

Exkursion zum Thema ›Zeichen der Heiligkeit‹

22. – 23. November 2013, Universität Zürich, Rämistr. 69, SOD-1-105

Workshop ›Grimmelshausens Simplicissimus‹



